

La naissance du blues

LES DOSSIERS



ENCYCLOPÆDIA
UNIVERSALIS

Cet ouvrage a été réalisé par les services éditoriaux et techniques
d'Encyclopædia Universalis

ISBN : 9782341002257

© Encyclopædia Universalis France, 2016

Retrouvez-nous sur <http://www.universalis.fr>

Couverture : © Johnkwan/Shutterstock

Pour tout problème relatif aux ebooks Universalis,
merci de nous contacter directement sur notre site internet :
<http://www.universalis.fr/assistance/espace-contact/contact>

Bienvenue dans ce dossier, consacré à *La Naissance du blues*, publié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles de ce dossier à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, utilisez l'Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Uniquement sur Amazon :

Afin de consulter dans les meilleures conditions cet ouvrage, nous vous conseillons d'utiliser, parmi les polices de caractères que propose votre tablette ou votre liseuse, une fonte adaptée aux ouvrages de référence (par exemple Caecilia pour Kindle). À défaut, vous risquez de voir certains caractères spéciaux remplacés par des carrés vides (□).

La naissance du blues

Le blues est un genre musical qui a pris forme au sein de la population noire du sud des États-Unis d'Amérique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Né de l'esclavage, où les Noirs étaient traités plus comme un capital d'exploitation fermier ou ouvrier que comme des êtres humains, nourri par le racisme, la ségrégation et la misère, il en porte la douleur et en exprime le climat d'affliction, mais témoigne aussi de la vitalité de ses inventeurs [...]

Francis HOFSTEIN

BLUES

Introduction

Le blues prend forme vocale et instrumentale originale au sein de la population noire du sud des États-Unis d'Amérique dans la seconde moitié du ^{xix}^e siècle. Né de l'esclavage, où les Noirs étaient traités plus comme un capital d'exploitation fermier ou ouvrier que comme des êtres humains, nourri par le racisme, la ségrégation et la misère, il en porte la douleur et en exprime le climat d'affliction, mais témoigne aussi de la vitalité de ses inventeurs.

Plus parole que musique, malgré une structure harmonique bientôt définie, il est une chronique autobiographique et poétique qui, toujours entre humour et mélancolie, métaphore et lucidité, inscrit dans l'universel la joie et le malheur, l'espoir et la souffrance d'un groupe d'individus, et lui donne statut.

Ainsi, assimilant tous les folklores, se développant parallèlement aux autres formes musicales que sont les spirituals, la musique country et le jazz, le blues marquera-t-il de son empreinte toutes les musiques populaires qui ont émergé au ^{xx}^e siècle.

• Origine et définition

Lorsque les chants, les musiques et les langues des terres africaines razzées par les marchands d'esclaves, mais coupés de leur fonction rituelle, sociale et culturelle, fragmentés par l'oubli, déformés par l'interdit et le refoulement, rencontrent les sons, danses, chants et

musiques des terres américaines, langues anglaise, française, allemande, berceuses, comptines, hymnes, chansons et ballades, gavotte, valse, quadrille ou polka, les œuvres classiques ou populaires du répertoire orchestral européen, commence la lente genèse du blues, musique qui n'a pas vraiment d'origine, mais qui, moyen de communication, de reconnaissance et d'ascension sociale, comme l'atteste la plus-value donnée aux musiciens dans les ventes d'esclaves, signe l'inscription du Noir dans sa nouvelle société.

Viennent d'abord : les chants de travail, les cris et les appels, qui rythment le labeur aux champs ou sur les chantiers ; les mélopées, les fredonnements ou les « petits airs » que remarque Thomas Jefferson en 1787 dans ses *Notes on the State of Virginia* ; le violon, qui distrait et fait danser les maîtres et qui, joint au banjo et aux morceaux de bois ou d'os qui remplacent les tambours interdits par le « Code noir », enchante aussi les esclaves ; les chants religieux, empruntés pour l'essentiel à la liturgie protestante... d'où naissent, avec le *minstrel show*, d'abord composé de Blancs à face noircie (1843), puis de Noirs (Georgia Minstrels, 1865), le spiritual – dont la première manifestation organisée sera la mise sur pied, le 6 octobre 1871, de la tournée des Fisk University Jubilee Singers –, le jazz et enfin le blues, né sans doute entre 1865 et 1870, c'est-à-dire après la guerre de Sécession, après l'abolition de l'esclavage.

Descendant de l'art du griot, du conteur d'Afrique, évoquant la figure du *trobar*, le troubadour de la Provence des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, le blues est là dès que le Noir se parle à lui-même, mais il ne pouvait trouver sa forme et son espace qu'à partir de l'identité de ses inventeurs. Esclave, le Noir est sans nom, ne s'appartient pas. Libre, et bien que sa condition n'en soit souvent nullement améliorée, il peut chanter en son nom, chanteur qui exprime un groupe dont il est en même temps l'expression. Ainsi peut-il

raconter son histoire et l'histoire de son peuple, créer mythes et poèmes, dire ce qu'il vit, et parler d'amour, l'amour de la femme comme celui de la langue, amour gourmand dont dépend l'humour. Car le blues, enfanté dans la douleur, ne peut exister que dans la liberté du sujet.

L'origine du mot lui-même est indécise (*to be blue*, broyer du noir, ou *blue devils*, improbables lutins ou feux follets venus d'une ballade irlandaise) et lointaine (début du XIX^e s.), tandis que ses acceptions sont aussi variées qu'imbriquées.

Terme générique qui caractérise et recouvre une forme capitale de la musique américaine, elle-même définie par des critères musicaux, historiques, psychologiques, sociologiques... qui la contiennent mais qu'elle ne cesse d'excéder, le blues se définit comme une sensation, un sentiment de soi habituellement traduit par cafard, passé dans ce sens dans la langue (« j'ai le blues »), et auquel correspond assez bien le spleen des poètes (Vigny, Baudelaire). Il est ainsi une sensibilité, une émotion expressive (*feeling*) qui passent dans le jeu, dans le chant, et sans lesquelles il ne se passe rien. Et il est l'impalpable densité qui donne corps à la musique, transcende les styles et les races et rend accessible à tous ce qu'il raconte.

Il est donc un texte, tissé de la mémoire d'un peuple, de ses légendes (*John Henry*, *Stack O Lee*) et de sa vie quotidienne, blues que hante la femme et que traversent, du spirituel au trivial, de l'obscène au sublime, le charançon du coton et le contremaître sans pitié, les pénitenciers et les inondations, la mule fatiguée et les chiens dressés pour la chasse au nègre, les incendies et les voyages, l'alcool et la maladie, les jeux, les juges et les shérifs, la prison et la sécheresse, les fleuves, le feu et le ciel, la guerre, la boxe et les

présidents des États-Unis... Conteurs, chanteurs et musiciens ont constitué une tradition orale dont ils ont assuré la transmission dans une improvisation constante.

Par sa répétition infinie, l'homme s'interroge sur lui-même dans cet état d'âme, d'esprit et d'humour que créent le doute de soi et la proximité sue, connue de la mort. Catharsis, le blues s'en fait la résolution, projetant avec les moyens du bord une vision du monde, une philosophie qui le rend au moins provisoirement possible et qui inscrit la solitude dans l'universel. Langue vernaculaire, qui parle l'opacité et l'invisibilité du corps noir, en exhibe et en cache (*double entendre*) la sexualité, sa création fut une forme de survie, sublimation par laquelle ses créateurs se sont imposés dans la culture de notre monde, tandis qu'il reste le seul lieu d'identité du Noir américain.

• Structure harmonique

Essentiellement vocal, le blues se déroule selon un schéma AAB :

A : *Woke up this morning, blues around my bed,*

A : *Woke up this morning, blues around my bed,*

B : *Went for my breakfast, blues was in my bread.*

La mélodie compte bien moins que les paroles qu'elle soutient ; le blues est une structure de douze mesures, comportant trois phrases de quatre mesures, s'organisant autour de trois accords (tonique, sous-dominante, dominante) et marqué par l'altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (*blue notes* auxquelles s'ajoutera celle de la quinte), dont l'origine est parfois rapportée aux gammes pentatoniques africaines.

Il existe plusieurs gammes de blues, que Philippe Baudoin présente ainsi dans *Jazz mode d'emploi* (cf. figure).

The figure displays three musical staves illustrating different blues scales, each in C major.

Staff 1: Labeled "gamme de do majeur à laquelle s'ajoutent les blue notes de la tierce et de la septième". It shows a C major scale with the 3rd and 7th degrees lowered. The scale is divided into two tetrads: "tétracorde 1" (C, D, E♭, F) and "tétracorde 2" (G, A, B♭, C). The notes are numbered 1 through 8 below the staff.

Staff 2: Labeled "gamme à dix sons « exhaustive » à laquelle est ajoutée la blue note de la quinte". It shows a ten-note scale: C, D, E♭, F, G, A, B♭, C, D, E. The 5th degree (G) is lowered.

Staff 3: Labeled "gamme hexatonique, aujourd'hui considérée comme archétypique du blues". It shows a six-note scale: C, E♭, F, A, B♭, C. The notes E♭, A, and B♭ are specifically identified as "blue notes" with lines pointing to them.

Trois gammes de blues.

Cependant, chanté, prêché et parlé, joué en majeur, mais aussi en mineur, sur tous les tempos, du lent au rapide, instrument (guitare, surtout, et piano) à l'unisson, en soutien, en contrepoint ou qui relaie, remplace, continue la voix, le blues peut être à huit ou à seize mesures et, dans son déroulement, ne pas respecter du tout les douze mesures, chaque musicien gardant la liberté de suivre sa propre métrique, de choisir sa progression d'accords et de modifier les paroles, imposant son rythme, son invention, ses sentiments et ses affects à un blues qui trouve sa vie et son originalité dans l'interprétation plus ou moins improvisée dont il est l'objet.

Codifié au tout début du xx^e siècle par W. C. Handy, qui fut un des premiers à noter sur le papier ce trésor d'invention populaire, le

blues partage avec le jazz sa gamme et ses *blue notes*, comme on peut l'entendre, écoute indispensable à qui veut réellement le sentir et le comprendre, dans les enregistrements de tous les musiciens de jazz, qu'ils jouent le blues ou s'en inspirent, imprimant au besoin ou à l'envi son climat à n'importe quel thème ou morceau, qu'il soit ou non un blues.

• Histoire et principaux interprètes

Le blues entre sur le marché du disque et de la musique avec la publication du *Crazy Blues* gravé à New York pour OKeh le 14 février 1920 par Mamie Smith. Celle-ci n'est pas la première Noire à enregistrer, mais son immense succès amène les compagnies phonographiques à créer pour le public noir des séries spéciales et bon marché appelées « colored » puis « race records ». Près de sept mille disques de blues, de spiritual, de gospel et de jazz seront publiés de 1920 à 1940, où disparaît le terme devenu infamant de « race », que remplace pour la musique noire enregistrée par des Noirs pour des Noirs celui de rhythm and blues.

Apparu par le courant dit des chanteuses de blues classiques, illustré par Ma Rainey, Bessie Smith « l'Impératrice », Ida Cox, Sippie Wallace, Rosa Henderson, Clara Smith, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey..., qui ne chantent pas que le blues et gardent l'empreinte des scènes de théâtre et de vaudeville sur lesquelles elles se produisent, le blues trouve son terreau le plus fertile et ses musiciens essentiels dans les États du Sud, pauvres et paysans. Chanteurs polyvalents (*songsters*), attachés à la terre ou itinérants, ils lui donnent son expression musicale et thématique, la liant au lieu, au terroir et à l'environnement, climat économique, social et relationnel du comté ou de l'État qui imprime leur chant et installe entre eux ressemblance et différence.

Le delta du Mississippi passe pour le berceau du blues et produit une forme pure, puissante, lancinante et incantatoire dont le représentant dominant est Charley Patton, qu'entourent, tous guitaristes, Son House, spécialiste du *bottleneck*, Skip James, Bukka White, Big Joe Williams, Robert Johnson, devenu une légende, Mississippi John Hurt, Tommy Johnson... Sur la côte est, Blind Blake, « Blind » Willie McTell, Barbecue Bob, le révérend « Blind » Gary Davis, Blind Boy Fuller, l'harmoniciste Sonny Terry..., instrumentistes souvent brillants, sont à l'articulation entre le jazz, la musique populaire blanche, le ragtime et le blues, qui, au Texas, couvre un champ plus vaste et plus varié. En témoignent les enregistrements de Blind Lemon Jefferson, le plus célèbre, du rugueux Henry Thomas et de Lead Belly, plutôt des songsters, de Ramblin' Thomas, « Funny Papa » Smith et Texas Alexander.

Memphis (Tennessee) est la première ville à donner son nom au blues, bien qu'elle rassemble des musiques aussi différentes que celles de Frank Stokes, du Memphis Jug Band (représentant une forme orchestrale, avec banjo, violon, mandoline, cruchon, kazoo et washboard, très répandue dans le Sud dans les années 1920), de Memphis Minnie, bientôt à Chicago et une des rares femmes de cet ensemble, de Walter « Furry » Lewis et de Sleepy John Estes. Les pianistes prédominent à Saint Louis (Missouri) : Roosevelt Sykes, Peetie Wheatstraw, Walter Davis, auxquels on associe Leroy Carr, d'Indianapolis, dont le duo avec le guitariste Francis « Scrapper » Blackwell créera un style.

Chicago, enfin. En deux temps, avant et après la Seconde Guerre mondiale, elle va prendre dans l'histoire du blues une place centrale. Ville industrielle, créatrice d'emplois, elle attire très tôt les Noirs du Sud à la recherche de travail et de liberté raciale, et des bluesmen, comme Thomas A. Dorsey (alias Georgia Tom), un des fondateurs

du gospel, et Tampa Red, viennent dès 1928 y enregistrer, s'y produire et s'y installer, provisoirement ou définitivement. Là, tandis que le blues change, solistes qui s'adjoignent une section rythmique, thèmes qui traduisent l'urbanisation noire et répondent aux nouvelles conditions de vie des musiciens et de leur public, blues qui recroise le jazz et les musiques blanches, production qui s'organise (chasseurs de talent, responsables – J. Mayo Williams, noir, Lester Melrose, blanc... – d'enregistrement, catalogues, réclame...), s'illustrent Big Bill Broonzy le magnifique, John Lee « Sonny Boy » Williamson, Washboard Sam, William « Jazz » Gillum, Memphis Slim, Big Maceo, Arthur « Big Boy » Crudup, Lil Green... Et montent du Sud profond, comme en opposition avec le ragtime, les accents du boogie-woogie, manière spéciale d'interpréter le blues au piano, encore appelé barrelhouse ou honky-tonk, que jouent Pinetop Smith, Meade « Lux » Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson, Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton, Sammy Price et bien d'autres, qui influenceront vivement les pianistes de jazz.

La guerre, alors, entraînant une nouvelle émigration noire vers les centres industriels (Chicago, Detroit, les chantiers navals de la Californie), provoquant des prises de conscience chez les nombreux soldats noirs de l'armée américaine mêlés aux Blancs et découvrant d'autres rapports et d'autres pays, amenant paradoxalement une relative prospérité, puis la fermeture pendant deux ans (1943-1945) des studios d'enregistrement, enfin l'apparition d'un nouveau matériel, de nouvelles techniques et de nouveaux produits (bandes magnétiques, chlorure de vinyle, 45-tours) et l'essor des juke-boxes, des compagnies phonographiques indépendantes et des stations de radio, vont modifier radicalement la scène du blues.

Chicago, avec son ghetto, ses studios et sa tradition, non seulement garde sa place, égale pour le blues à celle de New York pour le jazz, mais la renforce, abritant une foule de musiciens résidents ou de passage, qui créeront cette forme superbe, violente et désespérée qui a nom Chicago blues. Au centre, avec son petit orchestre par lequel les plus grands passeront, servant de modèle aux Noirs comme aux Blancs, né dans le Mississippi, Muddy Waters. Autour, Jimmy Reed, les harmonicistes Little Walter, Big Walter Horton, le contrebassiste et compositeur Willie Dixon, les pianistes Otis Spann, Little Brother Montgomery, Sunnyland Slim, le batteur Fred Below... que suivront Otis Rush, Magic Sam, Buddy Guy, Junior Wells... tandis que montent de Memphis le torrentueux Howlin' Wolf, et de Helena (Arkansas), l'étonnant Sonny Boy Williamson II (Rice Miller).

Le blues est partout, dans les villes et dans les campagnes, mais se voit bientôt, comme le jazz, voler son statut de musique populaire par le rhythm and blues, vaste champ musical d'abord hétérogène, que le marché et son industrialisation et sa rationalisation progressives vont rapidement cadrer, rhythm and blues avec lequel, dans les années 1950, le blues se confond.

Tous les styles alors coexistent, marqués par les particularismes locaux, musiciens dont l'idiome commun ne gomme pas la façon propre de traduire leur environnement dans un rapport entre collectif et individuel que le blues crée et brouille sans cesse, communautés d'interprètes où les échanges sont permanents, mais aussi individualités marquantes dont la singularité engendre un style ou un courant, parfois étouffant (les épigones de B. B. King), parfois enrichissant (la polyinfluence de Lonnie Johnson), mais introduisant toujours dans le tissu musical ambiant à la fois suture et rupture.

Ainsi de B. B. King, né dans le Mississippi, disc-jockey à Memphis, où il rencontre Ike Turner, Junior Parker, Bobby « Blue » Bland, Little Milton..., enregistrant en Californie, et dont le style incisif, efficace et gorgé d'émotion domine largement le monde du blues. Trajectoire voisine pour T-Bone Walker, autre stature dominante, merveilleux guitariste aux lignes claires, venu du Texas en Californie. Où se mêlent jazz, blues et boogie-woogie pour donner les guitaristes Lowell Fulson ou Pee Wee Crayton, et les pianistes Lloyd Glenn ou surtout Charles Brown, bluesman à la voix de crooner. Et s'imposent l'envoûtant Elmore James, rattaché à l'école de Chicago, John Lee Hooker à Detroit et Lightnin' Hopkins à Houston (Texas), tandis qu'à La Nouvelle-Orléans, d'où viendrait le banjoïste Papa Charlie Jackson, semble n'exister d'abord que Lonnie Johnson, époustouflant guitariste soliste. Elle est ville de fanfares et de pianistes, dont l'extraordinaire Professor Longhair, est un des creusets du rhythm and blues (Fats Domino, Little Richard) et abrite dans son arrière-pays les sons du blues du bayou (Slim Harpo, Lightnin' Slim) et ceux de la musique cajun et zydeco dont l'accordéoniste Clifton Chenier est le représentant le plus célèbre.



B.B. King. *À la fois guitariste, compositeur et chanteur, le bluesman américain B.B. King eut une influence majeure sur le monde du rock par son art du solo et son sens du spectacle.*

Cependant, tandis que les disques noirs passent la ligne et pénètrent le monde blanc, rhythm and blues à son apogée, rock and roll qui naît, le blues se marginalise. Et il faudra l'Europe, au moment où le Mouvement pour les droits civiques prend de l'ampleur et de la réussite, années 1960 que dominent entre autres Ray Charles, James Brown, Otis Redding et Aretha Franklin, pour que s'opère un retour aux origines. Passent en France les tournées de l'American Folk Blues Festival, inaugurant la venue sur notre continent, où certains s'installent (Memphis Slim, Champion Jack Dupree), de la plupart des grands bluesmen, et se découvrent ou se redécouvrent en Amérique les « fondateurs » : Bukka White, Son House, Big Joe Williams, Sleepy John Estes, le révérend Robert Wilkins...

Le blues cesse de représenter une musique à l'hétérogénéité interne, mais voit se diversifier et se recomposer les genres, formes

stylistiques qui se côtoient, se mêlent, divergent et parfois s'éteignent, tandis que, générations et couleurs mélangées, ses cinquante ans d'existence se présentent en même temps sur scène. Songsters nés au XIX^e siècle (Mance Lipscomb, Jesse Fuller) et bluesmen ignorés (« Mississippi » Fred McDowell, Robert Pete Williams) surgissent comme du passé, que rejoignent, dans le delta, R. L. Burnside ou Jessie Mae Hemphill. À Chicago, que révèrent les Rolling Stones, jouent Fenton Robinson, Freddie King, Hound Dog Taylor, Magic Slim, Jimmy Johnson... Albert King enregistre à Memphis chez Stax, marque de la musique soul, et en Californie, au sein d'une communauté musicale active (Phillip Walker, Dave Alexander...), se révèle le Texan Albert Collins.

Le blues poursuit sa route, thématique qui s'étrécit parce que les mots cèdent devant les notes, champ que forcent les influences et les lois du marché, blues qui devient une idée, un concept, voire une forme qui recouvre des musiciens à la limite de la perte d'identité et un public plus riche de préjugés que d'ouverture. Rock, soul, funk et pop le pillent comme le gospel, mais, parallèlement à sa dilution, diffusion, dissolution vers tous les secteurs de la musique enregistrée, de plus en plus soumise aux impératifs financiers de la production de masse (impérialisme du hit-parade, obsession de la rentabilité, importance croissante de l'image publicitaire et télévisuelle), s'accomplit un énorme travail d'archivage et de recherche. Causé par l'Europe et mené presque exclusivement par des Blancs, il entraîne la fondation de centres de documentation et d'études universitaires, la multiplication des revues spécialisées, la mise en œuvre de prospections et enquêtes de terrain et, relancées par l'apparition du disque compact, des rééditions discographiques toujours plus nombreuses.

Ainsi grandit la connaissance du blues et de ses musiciens disparus, tandis que d'innombrables festivals se tiennent à travers l'Amérique et le monde, présentant gloires locales et nationales, musiciens obscurs et jeunes Blancs dévoués à la cause, et attirant un vaste auditoire, mais sans que se résolve cette question cruciale : comment garder son authenticité et atteindre en même temps à la notoriété et à la fortune dans une société qui n'aime l'originalité que commerciale ?

B. B. King y est passé maître, qui, sans se renier, a continué à se produire, toujours impeccable et souvent passionnant, de même que se sont produits John Lee Hooker, Lonnie Brooks, Walter « Wolfman » Washington, Clarence « Gatemouth » Brown, R. L. Burnside, James Cotton... Mais la forme expressive du blues ne correspond plus aux préoccupations et aux identifications de la jeunesse noire. Ne l'impressionne pas non plus sa reconnaissance internationale, majoritairement blanche, qui a mis le blues à la place inexpugnable qu'il occupe dans l'histoire du xx^e siècle et de l'art. Musique de nécessité devenue musique de répertoire, le blues est maintenant loin de son terreau d'origine et la persistance, sous d'autres codages, de la ségrégation et de ses corollaires, ne peut garantir son avenir.

Francis HOFSTEIN

Bibliographie

- J. BARSAMIAN & F. JOUFFA, *Encyclopédie de la Black music*, Michel Lafon, Paris, 1994
P. BAS-RABÉRIN, *Le Blues moderne depuis 1945*, Albin Michel, Paris, 1986
P. BAS-RABÉRIN dir., *Les Incontournables du blues*, Filipacchi, Paris, 1994
P. BAUDOIN, *Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données*

techniques de base, Outre mesure, Paris, 1990, 4^e éd. 2004

L. COHN dir., *Nothing but the Blues : the Music and the Musicians*, Abbeville Press, New York, 1993 (trad. S. Porte et S. Barets, *Nothing but the blues : le blues, sa musique et ses musiciens*, éd. Abbeville, Paris, 1997)

D. EVANS, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Univ. of California Press, Berkeley, 1982

J. FINN, *The Bluesman. The Musical Heritage of Black Men and Women in the Americas*, Interlink, New York, 1991

P. GARON, *Blues and the Poetic Spirit*, City Lights, San Francisco, 1996

A. GOVENAR, *Meeting the Blues*, Taylor Publ., Dallas, 1988

W. C. HANDY, *Blues, an Anthology*, Albert & Charles Boni, New York, 1926 ; rééd. Da Capo Press, New York, 1990

S. HARRIS, *Blues Who's Who : A Biographical Dictionary Of Blues Singers*, Arlington House, New Rochelle (N.Y.), 1979

D. HATCH & S. MILLWARD, *From Blues to Rock : an Analytical History of Pop Music*, Manchester University Press, Manchester, 1987

G. HERZHAFT, *Le Blues*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 4^e éd. 1999 ; *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997 ; *Americana : histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, *ibid.*, 2005

F. HOFSTEIN, *Le Rhythm and Blues*, coll. Que sais-je ? P.U.F., 1991

L. JONES, *Blues people : Negro Music in White America*, Appolo, New York, 1963 (*Le Peuple du blues*, trad. J. Bernard, Gallimard, Paris, 1963 ; rééd. Folio, 1997)

J.-P. LEVET, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, l'Éclat, Nîmes, 2003

A. LOMAX, *The Land where the Blues Began*, Pantheon Books, New York, 1993

G. MITCHELL, *Blow my Blues Away*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972 ; rééd. Da Capo Press, 1984

A. MURRAY, *Stomping the Blues*, McGraw-Hill, New York, 1976

P. OLIVER, *Blues Fell this Morning : the Meaning of the Blues*, Cassell, Londres, 1960 (*Le Monde du blues*, trad. H. Knudsil, M. Roth, 10-18, Paris, 2002) ; *Conversation with the Blues*, Cassell, 1965 ; *The Story of the Blues*, Barrie-Cresset, Londres, 1969 ; *Songsters & Saints : Vocal Traditions on Race Records*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1984 ; *Blues Records*, Blackwell, Oxford, 1989

H. OSTER, *Living Country Blues*, Folklore Associates, Detroit, 1969

R. PALMER, *Deep Blues*, Penguin Books, New York, 1981

F. RAMSAY, Jr., *Been Here and Gone*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick (N.J.), 1960 ; rééd. University of Georgia Press, Athens (Georgie), 2000

T. RUSSELL, *The Blues, from Robert Johnson to Robert Cray*, Schirmer Books, New York, 1997

R. SANTELLI, *The Big Book of Blues : A Biographical Encyclopedia*, Penguin, New York, 2001

A. SHAW, *Honkers and Shouters : the Golden Years of Rhythm and Blues*, Macmillan, New York, 1978

R. SPRINGER, *Le Blues authentique : son histoire et ses thèmes*, Filipacchi, Paris, 1985 ; *Fonctions sociales du blues*, Parenthèses, Marseille, 1999

J. T. TITON, *Early Downhome Blues*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1977, 2^e éd. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994.

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

Les esclaves déportés sur le continent nord-américain mêlent à leurs chants ancestraux la musique de leurs maîtres, qu'ils acclimatent. De cette rencontre entre la tradition africaine et les musiques savantes, populaires et religieuses occidentales vont naître des formes d'expression nouvelles : le cake-walk, le blues, les negro spirituals, le ragtime et bientôt le jazz.

En près de trois siècles, au moins dix millions d'Africains ont été déportés de l'Afrique de l'Ouest jusqu'à dans le sud des États-Unis d'Amérique.

Dans les sociétés africaines traditionnelles, la musique et la danse occupent une place centrale : la plupart des moments de la vie quotidienne ainsi que les rituels religieux ou sociaux sont accompagnés de chants et de danses, et l'interaction entre les exécutants et le « public » est telle que ceux-ci ne font souvent qu'un.

Les instruments et les techniques de jeu sont très variés. Parmi les plus répandus, citons les tambours, qui servaient de mode de communication, les trompes, pour les cérémonies et la guerre, et les instruments à cordes des conteurs (harpe-luth kora des griots, par exemple)...

La richesse des expressions vocales et le caractère rythmique prononcé des musiques de l'Afrique de l'Ouest ont souvent frappé les observateurs européens. Une des formes les plus courantes du chant est l'appel et réponse antiphonique*. On retrouvera ce procédé dans les shouts* des esclaves américains.

Au ^{xvii}^e siècle, dans une société coloniale américaine principalement rurale, le violon est l'instrument à danser par excellence et de nombreux esclaves musiciens en jouent. Dans les États de la Nouvelle-Angleterre, les maîtres sont moins durs que dans les États du Sud. Certaines sectes protestantes vont même jusqu'à enseigner la musique aux esclaves. À cette époque, on commence à chanter des psaumes « africanisés » dans les églises et les temples, mais aussi lors d'occasions profanes.

Au ^{xviii}^e siècle, les chants dans les églises évoluent ; le recueil *Hymns and Spiritual Songs* (1707) du Dr. Isaac Watts obtient un franc succès, en particulier chez les esclaves. Des musiciens noirs animent des fêtes (Thanksgiving Day, Election Day...) et jouent dans des bals pour les Blancs. La « gigue des Nègres » est même fort appréciée. Dans la communauté des esclaves, le dimanche est consacré à la musique et à la danse. Les maîtres y sont caricaturés : c'est le cake-walk des origines.

Pendant les guerres d'indépendance, des esclaves deviennent musiciens au sein de l'armée. Les premières sociétés religieuses noires sont créées vers les années 1790. Dans les camps meetings – rassemblements religieux multiraciaux –, on pratique toute sorte de chants sacrés et profanes (chants de travail, notamment), ainsi que les ring* shouts et autres shuffle* steps. Les hymnes y sont parfois interprétés de manière très libre.

Vers 1830, les *minstrels** – « humoristes » blancs grimés en noir – se produisent dans des spectacles ambulants. Leurs chansons sont inspirées de chants d’esclaves, avec des apports de chansons irlandaises et écossaises, notamment. Malgré la mauvaise image du Noir qui est souvent véhiculée dans les textes, ce genre plaît à tel point que les Noirs commencent, eux aussi, à le pratiquer.

Au milieu du XIX^e siècle, avant la guerre de Sécession, l’activité de musicien se professionnalise. Les artistes ambulants sont nombreux et des concerts interraciaux sont organisés dans un contexte où les abolitionnistes gagnent du terrain. Dans les plantations, les chants accompagnent tous les travaux : la musique augmente la productivité et fait parfois oublier aux esclaves leur misérable condition. À La Nouvelle-Orléans, les « créoles de couleur » libres jouent un rôle social important. La musique instrumentale s’y développe : fanfares, ensembles jouant des danses européennes, réunions festives d’esclaves...

Les formes musicales sont nombreuses : field* hollers, field* calls (cris des champs comme les *corn songs*), chants satiriques fondés sur des rumeurs, chants des rues, chants de travail... Le shout* n’est pas perçu comme une danse, mais comme un acte de foi. L’état de transe peut se produire pendant ce rituel où l’on chante des spirituals, ceux-ci n’étant pas réservés à l’église. Dans toutes ces formes musicales, l’improvisation est très présente et la rime non obligatoire. Les observateurs blancs sont frappés par la beauté des méliques et la précision des rythmes. L’expression vocale, utilisant les modes pentatoniques et les échelles plagales, est riche de nombreux effets.

Après la guerre de Sécession, des negro spirituals sont édités et, en 1897, le premier ragtime composé par un Noir – *Harlem Rag*, de

Thomas (« Tom ») M. Turpin (1873-1922) – est imprimé sur une partition. Un groupe d'étudiants noirs, les Fisk University Jubilee Singers, fait connaître les spirituals au monde entier.

À la fin du ^{xix}^e siècle, les *minstrels* noirs développent une sorte de compagnonnage musical. Malgré l'émancipation, la situation des Noirs ne s'est guère améliorée : ils restent principalement cantonnés dans leurs enclaves. Mais, en dépit des difficultés, beaucoup de familles noires font l'effort d'acheter un instrument à clavier. Et comme le piano est trop cher, l'harmonium et le petit orgue apparaissent dans les salons. Le rag, ou « piano gigue », est pratiqué par des musiciens presque clochards qui, de bars louches en saloons, jouent pour presque rien un répertoire afro-américain naissant. La musique est très syncopée et devient l'accompagnement du cakewalk, qui est désormais une danse avec des règles plus définies.

Eugène LLEDO

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

Qui était Blind Blake ? On ne possède de lui qu'une photographie publicitaire, celle d'un grand Noir aveugle, de larges mains semblant écraser sa guitare, un sourire figé, la trentaine... Mais on ne connaît ni ses lieux ni ses dates de naissance et de mort, ni même son véritable nom : Arthur Phelps ? Arthur Blake ? Il semble avoir vécu entre la Floride et Chicago, avec peut-être des incursions dans les Caraïbes, d'où il aurait ramené nombre d'idées musicales.

Une certitude cependant : Blind Blake est un des musiciens américains les plus importants du xx^e siècle. Il a en effet fortement contribué à créer le style dit de ragtime blues, ou Piedmont blues, et est sans doute l'inventeur du *fingerpicking*, jeu de guitare virtuose et singulier apparu dans les vallées des Appalaches et dans lequel le guitariste décompose les accords en coordonnant les mouvements simultanés de son pouce (qui joue les cordes basses de façon alternée) et de son index ou de son majeur, voire parfois de son annulaire, qui joue en même temps les notes sur les cordes aiguës de l'instrument.

Si on en juge par les fortes ventes des quelque quatre-vingts titres qu'il a enregistrés entre 1926 et 1932, la popularité de Blind Blake fut considérable, aussi bien d'ailleurs parmi les Noirs que parmi les Blancs. Son œuvre est un étourdissant festival de virtuosité et d'inspiration et touche à tous les genres de l'époque. On trouve bien sûr de remarquables blues (*West Coast Blues*, *Diddie Wa Diddie*, *Police Dog Blues*), mais encore davantage de

pièces du music-hall de l'époque empreintes de jazz ainsi que certains des plus extraordinaires ragtimes à la guitare jamais enregistrés (*Guitar Chimes*, *Southern Rag*, *Blind Arthur's Breakdown*) qui demeurent encore aujourd'hui des modèles obligés pour tout apprenti guitariste en fingerpicking.

Blind Blake a aussi accompagné au disque nombre de vedettes de son époque, comme Gus Cannon, Ma Rainey ou Leola B. Wilson. Il a exercé une influence considérable, autant dans le blues (Blind Boy Fuller, le révérend Gary Davis, Buddy Moss, John Jackson) que dans la country music (Merle Travis, Doc Watson, Marcel Dadi).

Son œuvre intégrale, magistrale, a été rééditée en CD par Document et JSP.

Gérard HERZHAF

CARR LEROY (1905-1935)

Musicien influent, chanteur de blues, pianiste et compositeur de chansons réputées pour leurs textes personnels et originaux ; plusieurs d'entre elles sont depuis longtemps devenues des classiques.

Né le 27 mars 1905 à Nashville, dans le Tennessee, Carr grandit à Indianapolis et apprend seul à jouer du piano dans un style de blues balancé et moins complexe que le piano boogie-woogie. Il chante aussi dans un style urbain décontracté. Sa façon de chanter et de jouer possède beaucoup d'affinités avec celle dont Scrapper Blackwell (1903-1962) joue de la guitare ; leur travail se distingue particulièrement par le côté songeur récurrent de Carr et la mélancolie intime des chansons qu'il écrit, souvent avec l'aide de Blackwell. Ils enregistrent un large répertoire de 1928 à 1935, faisant de Carr l'un des artistes de blues les plus populaires.

D'autres pianistes comme Bumble Bee Slim, Peetie Wheatstraw et Walter Davis ont été, des dizaines d'années après sa disparition, influencés par Carr et Blackwell. De nombreux interprètes ont enregistré plusieurs chansons de Carr – notamment *How Long How Long Blues*, *In the Evening (When the Sun Goes Down)*, *Blues Before Sunrise* et *Sloppy Drunk Blues*. Leroy Carr est mort le 29 avril 1935 à Indianapolis, dans l'Indiana, des effets d'un alcoolisme marqué.

E.U.

ESTES SLEEPY JOHN (1899 ou 1904-1977)

Si le blues se juge à la force du message chanté, Sleepy John Estes est au premier rang des bluesmen. Il a en effet composé nombre de pièces extraordinaires qui, partant d'une aventure personnelle ou d'un fait divers, aboutissent, grâce à un sens aigu de l'observation et à un humour caustique, à une description puissamment évocatrice du Sud ségrégationniste. Plusieurs de ses compositions sont devenues des standards du blues – *Someday Baby*, *Milk Cow Blues*, *Broken Hearted*, *Diving Duck Blues*, *Everybody Oughta Make a Change* – qui seront repris par d'innombrables artistes, de Muddy Waters à Elvis Presley et Eric Clapton. Il a aussi, en compagnie de Hammie Nixon, réellement créé le duo guitare-harmonica qui semble aujourd'hui si naturel au blues. Sleepy John Estes a également fortement contribué à définir le Chicago blues de l'après-guerre, dont un de ses disciples, John Lee « Sonny Boy » Williamson, est un des créateurs essentiels.

Originaire des environs de Brownsville, dans le Tennessee, John Adam Estes apprend la guitare avec son père, musicien dans les *juke joints* (cafés bon marché où il y a de la musique) locaux. Il forme son orchestre à cordes en 1919 en compagnie de James « Yank » Rachell, aussi habile à la mandoline qu'à la guitare, et des guitaristes Son Bonds et Charlie Pickett ; l'harmoniciste Hammie Nixon le rejoindra quelques années plus tard. Ils enregistreront tous, avec Sleepy John ou sous leurs propres noms, des œuvres inspirées par Estes et qui fondent un genre particulier dans l'histoire de cette musique : la critique donnera à ce genre, caractérisé par des brisures

fréquentes du rythme, des improvisations dans les solos, une interaction guitare-guitare et surtout guitare-harmonica, le nom de « Brownsville blues ». La popularité de Sleepy John Estes et de ses accompagnateurs est grande ; elle parvient jusqu'aux oreilles du producteur Ralph Peer, qui est frappé par le timbre de voix mourant et le débit saccadé de John, par ses textes pleins d'astuce et d'humour et par la cohésion de l'ensemble. Estes enregistre ainsi en 1929 puis en 1930 à Memphis. Un des titres, *Milk Cow Blues*, connaît un succès tel qu'il lui vaut de gagner Chicago et d'y graver des disques sans discontinuer. Au contact du Chicago blues, la musique de Estes-Rachell-Nixon évolue, devient plus déliée, plus musclée, plus moderne tout en conservant le bouillonnement créatif de Brownsville.

Après 1941, Sleepy John connaît une période difficile ; il perd la vue, vit confiné près de Memphis mais réussit quand même à enregistrer pour Sun. Sur la foi de ses anciens disques, sa réputation ne cesse de grandir parmi les amateurs de blues, de plus en plus nombreux dans le monde entier. Grâce au photographe David Blumenthal, Estes est « redécouvert » en 1962 et il va enregistrer plusieurs albums pour le label Delmark (dont le meilleur est *The Legend of Sleepy John Estes*, 1962) et divers autres compagnies. Il apparaît à l'occasion des grands festivals internationaux, en Europe et au Japon. Cependant, Estes est alors un homme usé, à la silhouette fragile et dont la voix n'a plus la puissance d'antan. Lorsqu'il meurt à Brownsville le 5 juin 1977, les journaux de la ville saluent enfin en lui « le créateur musical qui a fait connaître Brownsville dans le monde entier ».

Sa première œuvre, essentielle, a été rééditée en deux CD (*Sleepy John Estes : The blues. From Memphis to Chicago : 1929-1941*, Frémeaux & Associés).

Gérard HERZHAFT

FULLER BLIND BOY (1907-1941)

Dans une œuvre riche et dense, Blind Boy Fuller a rassemblé divers courants musicaux qui s'étaient développés dans les vallées du piémont des Appalaches et les a synthétisés en un style particulier qui a fini par dominer tous les États de la côte atlantique. Grâce à l'énorme succès commercial de nombre de ses disques (*Step It up and Go*, *I'm a Rattlesnakin' Daddy*, *Ain't It a Cryin' Shame ?*, *Truckin' My Blues Away*, *Rag Mama Rag*), Fuller a suscité d'innombrables émules et imitateurs et apparaît donc comme le principal et le plus influent chef d'école du Piedmont blues (encore appelé blues des Appalaches, ou East Coast blues, parfois ragtime blues), un des trois grands genres régionaux du blues original, avec le Delta blues et le blues du Texas.

Fulton Allen Fuller naît le 10 juillet 1907 à Wadesboro, en Caroline du Nord. Détesté de la seconde épouse de son père qui le vitriole et le rend aveugle, le jeune Blind Boy est obligé, pour gagner sa vie, de chanter et jouer dans les rues des villes de la *tobacco belt* (« ceinture du tabac ») : Winston-Salem, Durham, Richmond. Il absorbe avec une grande facilité le jeu de tout ceux qu'il entend, collègues musiciens (Reverend Gary Davis) ou disques (Blind Blake, Josh White), et s'affirme comme un remarquable guitariste, au *fingerpicking* délié et plein de dextérité, mêlant les accords du blues aux rythmes syncopés du ragtime.

La réputation de Fuller est bientôt telle que la Tobacco Workers International Union (T.W.I.U.), le puissant syndicat des ouvriers du tabac, l'embauche pour jouer devant les fabriques de tabac de

Durham afin d'attirer l'attention des syndiqués à qui on distribue en même temps tracts et consignes. Fuller y rencontrera Sonny Terry. Lorsque le producteur J. B. Long le fait enregistrer pour le label Vocalion en 1935, Fuller connaît une étonnante aisance financière, venant avec voiture et chauffeur jouer devant les fabriques ! Entre 1935 et 1940, il grave plus de 150 titres, des pièces instrumentales endiablées et des blues pleins d'humour, de métaphores sexuelles ou sociales à double sens qui font le délice des ouvriers agricoles et industriels des États de la côte est, Blancs et Noirs. Son public déborde aussi largement ses marges régionales et ses disques se vendent autant à New York qu'à Chicago ou dans tout le Sud.

Mais Fuller est un alcoolique chronique, souvent violent, qui n'hésite pas, malgré sa cécité, à user de son revolver, ce qui lui vaut plusieurs séjours en prison. Le 13 février 1941, il meurt à Durham (Caroline du Nord) lors d'une délicate opération du foie. Sa popularité est telle que ses élèves Brownie McGhee et Richard Trice enregistreront sous les noms de Blind Boy Fuller n° 2 ou Little Boy Fuller, respectivement, tentant de perpétuer une œuvre magistrale et extrêmement influente.

Celle-ci a été intégralement rééditée (sous le label Document) ; une excellente sélection est constituée par *Truckin' my Blues Away* (Yazoo).

Gérard HERZHAFT

HANDY w.c. (1873-1958)

Le compositeur afro-américain W. C. Handy a véritablement changé le cours de la musique populaire en intégrant, au tout début du xx^e siècle, le langage du blues dans le ragtime, alors fort en faveur. Parmi ses œuvres les plus connues figurent les classiques *Memphis Blues*, *St. Louis Blues* et *Beale Street Blues*.

Fils et petit-fils de pasteurs, William Christopher Handy naît le 16 novembre 1873 à Florence, en Alabama. Il quitte sa ville natale en 1892, devient cornettiste et arrangeur dans diverses formations musicales, comme les Mahara's Minstrels. À partir de 1903, il dirige son propre orchestre, les Knights of Pythias.

Quelque peu abusivement autoproclamé « père du blues », Handy a eu la chance de travailler durant la période où s'opère la transition du ragtime au jazz. Il commence par harmoniser pour orchestre les mélodies vocales du blues afro-américain. Son action va contribuer à émanciper le blues, conçu comme une structure harmonique au sein de laquelle les interprètes improvisent. Avec *Memphis Blues* (1912) et, surtout, *St. Louis Blues* (1914), il introduit un élément nostalgique spécifique à la musique des Noirs du Sud, à savoir une altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (« blue notes »).

Parmi les nombreux blues qu'il a composés ou publiés au sein de la maison d'édition qu'il avait fondé avec Charles Henry Pace, il faut mentionner *Joe Turner Blues* (1915), *Beale Street Blues* (1916), *Loveless Love* (1921), *Harlem Blues* (1923), *Atlanta Blues* (1924).

Handy est également l'auteur de marches et d'œuvres symphoniques. Il a publié des anthologies de blues (Blues : an Anthology, New York, 1926) et de negro spirituals (W. C. Handy's Collection of Negro Spirituals, New York, 1938), ainsi que des études sur des musiciens afro-américains. Son autobiographie, *Father of the Blues*, est parue à New York en 1941. W. C. Handy meurt le 28 mars 1958 à New York.

E.U.

HOUSE SON (1892 ou 1895 ou 1902-1988)

Un des grands créateurs du Delta blues, Son House (de son véritable nom Eddie James House, Jr., né à Riverton, dans le Mississippi) enregistre en studio en 1930, grâce à Charlie Patton : trois blues-sermons seulement, en deux parties chacun (*My Black Mama*, *Dry Spell Blues* et *Preachin' the Blues*), mais qui demeurent parmi les exemples les plus aboutis du Delta blues, des « classiques » constamment réédités, étudiés, interprétés encore aujourd'hui. Chant vibrant, jeu de guitare puissant et rageur au bottleneck, urgence de vivre et d'exprimer ses sentiments les plus profonds pendant qu'il en est encore temps : la courte œuvre de Son House est bouleversante de puissance, d'émotion et de férocité vitale.

Son House s'associe alors à Willie Brown et le duo parcourt le Mississippi, l'Arkansas, le Tennessee, laissant partout une impression profonde. Son House est ainsi celui qui inspire Robert Johnson et Muddy Waters. Il est d'ailleurs très probablement le compositeur du célèbre *Walkin' blues* ; son enregistrement original du 28 mai 1930 restera cependant inédit jusqu'en 1991, alors que Robert Johnson gravera ce titre le 27 novembre 1936. C'est Muddy Waters qui présente Son House à John et Alan Lomax en 1941, ce qui lui permet d'enregistrer une magistrale série de titres en 1941-1942 pour la bibliothèque du Congrès.

En 1943, House s'installe dans l'État de New York, où son type de blues est jugé par les Noirs trop « paysan » pour être apprécié. Il abandonne peu à peu la musique et il va vivre de divers métiers

manuels. Mais, sans qu'il s'en doute et alors qu'on le croit mort, la force de ses disques encourage de jeunes admirateurs nordistes et blancs à partir à sa recherche. Après une équipée rocambolesque, Alan Wilson et Bob Hite, les fondateurs du groupe de blues-rock Canned Heat, réussissent à le retrouver en 1964 et le convainquent de commencer une nouvelle carrière. D'une présence souveraine et inspirée, Son House va ainsi triompher sur les scènes les plus prestigieuses en Amérique et en Europe, administrant à chaque fois à un auditoire médusé et révérencieux une formidable leçon du Delta blues le plus authentique. Il retrouve le chemin du studio, enregistrant plusieurs albums, parmi lesquels l'excellent *Father of the Delta Blues* (Columbia, 1965) capture une partie de l'atmosphère de 1930. Son House meurt à Detroit le 19 octobre 1988.

Sa première œuvre, indispensable, est intégralement disponible dans le coffret *Legends of Country Blues* (JSP).

Gérard HERZHAF

HURT MISSISSIPPI JOHN (1892 ou 1893 ou 1894-1966)

Bluesman et folksinger, Mississippi John Hurt fut un superbe musicien et raconteur des traditions sudistes (songster), un troubadour qui a su enchainer ses contemporains au long d'une carrière de plus de soixante ans et l'une des grandes vedettes du folk boom des années 1960.

John Smith Hurt naît à Teoc, dans le Mississippi, probablement le 3 juillet 1893 (certains musicologues penchent pour le 8 mars 1892 ou pour mars 1894). Influencé par les orchestres à cordes formés par les nombreux immigrants irlandais de sa région natale, John Hurt commence à jouer du banjo, du fiddle et de la guitare vers l'âge de dix ans. Grâce au musicien de country music Willie Narmour, son voisin, Hurt devient vite un virtuose du *fingerpicking* à la façon ragtime, mouvements alternés et simultanés du pouce et de l'index. C'est Narmour qui l'emmène à New York et lui permet d'enregistrer treize titres en 1928 pour le label Okeh. Cette œuvre, rééditée sur le CD *1928 Sessions* (Yazoo), est remarquable : dans des pièces comme *Candy Man Blues*, *Frankie*, *Avalon Blues* ou *Spike Driver Blues*, Hurt superpose une voix douce, presque détachée, à un jeu de guitare particulièrement fluide et qui n'a guère d'équivalent. Cela engendre un balancement tranquille, harmonieux et équilibré, totalement aux antipodes du jeu des bluesmen noirs du Mississippi.

Les trente-cinq années suivantes, John Hurt continuera une vie sédentaire, partagée entre sa famille nombreuse, les travaux

agricoles et les bals du samedi soir, qu'il continue à animer. Dans les années 1950, la musique n'occupe plus guère qu'une place anecdotique dans sa vie. Mais la montée du courant folk dans le Nord va faire de lui une sorte de superstar du folk. Son œuvre de 1928, rééditée, devient une sorte de passage obligé pour tous les apprentis guitaristes des campus universitaires nordistes et donne naissance à un véritable culte pour ce guitariste « aux doigts de fée ».

C'est ainsi que, sur la foi du morceau autobiographique *Avalon Blues*, le jeune guitariste blanc Tom Hoskins part à la recherche de Mississippi John Hurt au début du printemps de 1963, et le retrouve sans peine. Au printemps et au début de l'été de 1963, Hurt fait le voyage de Washington, joue dans quelques clubs folk et enregistre en studio pour la première fois depuis 1928. Deux microsillons paraîtront sur le label Piedmont, créé pour la circonstance. La beauté de la musique jointe à celle de la geste vaut à Mississippi John Hurt un succès quasi instantané. La presse s'empare de cette histoire trop belle pour être vraie et Hurt a les honneurs de *Newsweek* et de *Time*. Dès lors, il multiplie les apparitions sur les scènes des plus grands festivals folk, comme celui de Newport. Les manières tranquilles de John Hurt, sa modestie, son apparence bienveillante et sa gentillesse innée conquièrent un vaste auditoire. La foule se presse autour de lui, à la quête d'un mot, d'un regard, d'un autographe. Il enregistre encore plusieurs très beaux albums pour Vanguard, réédités dans le coffret *The Complete Studio Recordings*.

Ses engagements étant très nombreux, John Hurt s'installe brièvement à Washington mais ne se plaît guère à la ville. Dès que ses concerts et ses disques lui en donnent les moyens, il s'achète une maison à Grenada, à quelques miles d'Avalon (Mississippi),

afin d'y prendre une semi-retraite. C'est là qu'il meurt dans son sommeil le 2 novembre 1966.

Gérard HERZHAFT

JAMES SKIP (1902-1969)

Avec sa voix de tête, son apparence fragile et son jeu de guitare irrégulier, florilège de notes saccadées, d'arpèges sur des rythmes brisés, Skip James apparaît comme un des plus étranges stylistes du Delta blues. Sa personnalité sombre et mélancolique se reflète dans des compositions bouleversantes comme *Hard Time Killin' Floor Blues* – le meilleur blues sur la Dépression de 1929 –, *Devil Got My Woman* – que reprendront Johnny Temple ou Robert Johnson –, le lugubre *Cypress Grove Blues*.

Nehemiah Curtis James, né le 21 juin 1902 à Yazoo City (Mississippi), dans une région isolée du Delta, est le représentant le plus connu du « Bentonia sound », un style de blues local qu'il partage avec Henry Stuckey ou Jack Owens mais que ses talents ont porté à des sommets de subtilité. Au début des années 1930, il tente une carrière professionnelle à Jackson, la capitale du Mississippi, fréquente les musiciens locaux et réussit en février 1931 à enregistrer dix-huit titres, presque autant de chefs-d'œuvre (réunis sur *The Complete Early Recordings of Skip James-1931*, Yazoo). Mais ces disques se vendent très mal et Skip demeure dans l'ombre tandis que nombre de ses idées voire de ses blues sont repris et signés par d'autres avec davantage de gloire et de profit. Désabusé et aigri, Skip James abandonne la musique, devient pasteur baptiste et subsiste de divers métiers manuels.

Comme d'autres grands du Delta blues, Skip James sera redécouvert par de jeunes amateurs nordistes, en 1963. Malgré un cancer qui le ronge, il fait alors des apparitions saisissantes dans les

principaux festivals de blues aux États-Unis et en Europe, où son blues profond et sévère, solennel et austère émeut et conquiert de vastes auditoires. Il enregistre quelques puissants albums pour le label Vanguard, d'un niveau aussi remarquable que ses séances de 1931 : *Today !*, *Devil Got My Woman*. Une de ses compositions, *I'm So Glad*, est reprise par Eric Clapton et son groupe Cream dans l'album *Fresh Cream* (1966) ; elle devient un énorme succès du rock dont les royalties permettront à Skip James de payer ses notes d'hôpital. Il meurt à Philadelphie le 3 octobre 1969.

Gérard HERZHAFT

JEFFERSON BLIND LEMON

(1893-1929)

Blind Lemon Jefferson est généralement considéré comme le père fondateur du blues du Texas, bien que son style se soit sans doute inspiré d'autres musiciens antérieurs qui n'ont pas été enregistrés. Jefferson est en tout cas un des premiers bluesmen solistes à graver des disques.

Ses éléments biographiques demeurent imprécis. D'après le chercheur Bruce Roberts, Blind Lemon Jefferson naît probablement en septembre 1893, à Couchman, dans le comté de Freestone, au Texas. Sans doute aveugle de naissance, Blind Lemon commence dès l'âge de sept ans à chanter et à jouer de la guitare dans les rues de Dallas. Comme souvent avec les figures fondatrices du blues, il est difficile de séparer les faits avérés des anecdotes légendaires ; ainsi, Lead Belly, T-Bone Walker et Lightnin' Hopkins auraient guidé ses pas à travers le Texas. Blind Lemon Jefferson devient rapidement le principal porte-parole des travailleurs noirs locaux et sa réputation s'affirme, à tel point qu'il est convié en 1926 à aller enregistrer à Chicago, fait rarissime pour l'époque. Ses premiers disques sont des succès commerciaux et ont un grand impact sur les auditeurs et les musiciens bien au-delà du blues. Son influence sur la première country music sera en fait aussi importante. Les quelque quatre-vingt-dix titres qu'enregistrera Jefferson définissent les canons du Texas blues : jeu de guitare complexe au rythme erratique, basses frappées suivies d'arpèges héritées de la manière hispanique, versets imagés et poétiques, voix de prédicateur, puissante et à large registre, façonnée par les shows en plein air. Son

succès est tel qu'il se déplace en limousine avec chauffeur privé et qu'il est très sollicité à travers tous les États-Unis pour animer des soirées privées. C'est en sortant de l'une d'elles à Chicago, en décembre 1929, alors que la neige venait de recouvrir les artères de la ville, que Blind Lemon Jefferson se perd dans les rues glaciales des bords du lac Michigan et meurt de froid.

Son œuvre enregistrée, constamment rééditée (par Document, notamment), demeure fondamentale ; *The Best of Blind Lemon Jefferson* (Yazoo) constitue la meilleure sélection du grand bluesman texan. Plusieurs des compositions de Blind Lemon Jefferson sont devenues des classiques du blues, du folk et du rock, comme *Match Box Blues*, *Easy Rider Blues*, *Lonesome Moan*, *Bad Luck Blues*, *Jack O'Diamonds*, repris par des dizaines d'artistes jusqu'à Carl Perkins, Bob Dylan ou les Beatles. Sa composition la plus célèbre, *See That my Grave is Kept Clean*, a suscité les recherches intensives de ses jeunes admirateurs des années 1960, qui se sont évertués à retrouver sa tombe à Wortham, au Texas, afin d'y ériger en 1997 une stèle digne du souhait exprimé dans ce blues. Le nom du groupe californien de rock Jefferson Airplane est bien sûr un hommage au créateur du blues texan.

Gérard HERZHAFT

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

Interprète afro-américain de gospels, Blind Willie Johnson, emblématique du *holy blues* (« blues sacré ») acquiert la notoriété dans les États du Sud des États-Unis par sa façon de vociférer les sermons plus qu'il ne les chante, tout en s'accompagnant de manière très particulière à la guitare : adepte du *knife style*, il joue de son instrument en faisant glisser un canif sur les cordes.

Né vers 1902, à Marlin, près de Temple, au Texas, Willie Johnson grandit à la campagne. Alors qu'il a sept ans, la seconde épouse de son père lui lance du vitriol au visage. Willie Johnson est à jamais aveugle, handicap qui lui vaudra plus tard le surnom de Blind. Dès son plus jeune âge, il chante du gospel et s'accompagne à la guitare pour quémander quelques pièces dans les rues de petites villes du Texas.

Devenu prédicateur baptiste, Blind Willie Johnson est remarqué par des talent-scouts de la firme discographique Columbia. Entre 1927 et 1930, il va enregistrer une trentaine de disques à Dallas et à Atlanta. Sa voix de baryton puissante et rocailleuse, qu'il accompagne à la guitare sur un rythme effréné, produit un effet extraordinaire, qui trouve toute sa force dans *If I Had My Way I'd Tear that Building Down* (enregistré en 1927), inspiré du passage de la Bible relatif à Samson et Dalila. S'il interprète la plupart de ses gospels avec la même énergie, il crée un mélange unique de plaintes vocales et de lignes mélodiques construites sur des accords glissées à la guitare dans l'envoûtant *Dark Was the Night, Cold Was the*

Ground (enregistré en 1927), gospel dont le thème est la crucifixion du Christ et que Ry Cooder rendra célèbre en l'utilisant dans la bande sonore du film *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984). Blind Willie Johnson n'enregistre plus après 1930, mais il continue à chanter et à prêcher. Vers 1949, sa maison, située à Beaumont, au Texas, est détruite par un incendie. Il dort dans les décombres et contracte une pneumonie. L'hôpital refuse de le soigner car il est insolvable, et il meurt quelques jours plus tard dans les ruines de sa maison.

E.U.

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

Désormais considéré comme un des plus grands artistes du xx^e siècle, inspirateur de la plupart des rock stars des années 1960 et 1970, Robert Johnson a, durant sa vie, d'abord été un bluesman du Delta du Mississippi parmi d'autres, inscrit dans la stricte mouvance de son mentor Son House. Sa courte œuvre enregistrée n'a guère eu d'impact commercial de son vivant, mais elle a cependant fini par donner de nombreux classiques, comme *Dust My Broom*, *Sweet Home Chicago*, *Walkin' Blues*, *Kindhearted Woman Blues*, *Crossroads Blues*, *Terraplane Blues*, *Love in Vain*... Mais ce sont essentiellement les versions ultérieures par des bluesmen de Chicago ou par des rockers britanniques qui ont imposé ces titres parmi les grands standards du blues.

Né dans le Delta, à Hazlehurst, probablement le 8 mai 1911, Robert Johnson est très jeune davantage intéressé par la musique que par le travail. Influencé par les disques de Lonnie Johnson, il ira même jusqu'à se faire passer pour un de ses parents. Ses rencontres avec les grands bluesmen locaux comme Charlie Patton et Son House le décident à vivre de la musique. Il parcourt le Delta, jouant ici et là pour quelques dollars et l'hébergement. Dans ses pérégrinations incessantes, il s'associe avec plusieurs futurs grands bluesmen comme Tommy McClennan, Henry Townsend, Johnny Shines, Sonny Boy Williamson (« Rice » Miller), Honeyboy Edwards, Elmore James ou Robert Jr. Lockwood. Robert Johnson mène la vie chaotique d'un être instable, irritable et secret ; grand

buveur et coureur invétéré, il s'attire des ennuis constants. Cette personnalité se reflète dans ses compositions, sombres, dramatiques, pleines d'images hallucinantes, avec une interaction entre la voix, le texte et la guitare qui font de son œuvre certainement l'une des plus prenantes de l'histoire du blues.

Remarqué par un *talent scout*, Robert Johnson part pour San Antonio, au Texas, afin d'enregistrer pour le label ARC, une filiale de Columbia, vingt-neuf titres en trois séances, en 1936 et 1937. Ces disques se vendent mal, mais ils frappent certains auditeurs par leur force, notamment le producteur new-yorkais John Hammond. Celui-ci veut amener Johnson à New York pour le présenter au Carnegie Hall à un public blanc nordiste, pour le célèbre concert *From Spirituals to Swing* du 23 décembre 1938. Il le fait rechercher dans le Delta mais apprend alors que Robert Johnson, encore au centre d'une histoire de femmes, est mort empoisonné après une nuit d'agonie dans un bouge de Greenwood (Mississippi), le 16 août 1938. Hammond le remplacera par Big Bill Broonzy. L'œuvre de Johnson allait cependant être perpétuée et modernisée à Chicago par ses compagnons – Muddy Waters, Elmore James, Johnny Shines, Honeyboy Edwards... –, preuve de la force de ce jeune bluesman.

C'est cependant avant tout la fascination de Hammond pour cet artiste singulier qui va faire de Robert Johnson un pilier de la mythologie folk : forçant le trait et enjolivant la réalité, Hammond fait de Johnson un chanteur écorché vif et un guitariste torturé, au blues tourmenté empli de références au Démon. Les 78-tours de Johnson deviennent objets de collection et d'étude. Lorsque Hammond réédite pour la toute première fois, en 1961, une sélection de titres de Robert Johnson sur microsillon, l'admiration pour cette œuvre étrange se répand aux États-Unis parmi les amateurs blancs, et à travers le monde, particulièrement en

Angleterre. Jouer Robert Johnson devient une obligation pour tout apprenti guitariste. Robert Johnson fascine les Rolling Stones, qui adaptent *Stop Breaking Down* puis *Love in Vain*. Eric Clapton, orphelin à la recherche d'une image de père, idolâtre presque jusqu'à la paranoïa ce bluesman sans visage ; il enregistre en 1973 *Crossroads*, qui sera un de ses premiers grands succès.

Au début des années 1990, l'Amérique des médias découvre enfin que le blues est un art. La réédition par Columbia de l'œuvre complète de Robert Johnson en un luxueux coffret et une opération de marketing très réussie engendrent des ventes inattendues, une abondante littérature, des thèmes pour circuits touristiques et des centaines d'imitateurs dans le monde entier. Pressés par une demande de « concerts » due aux ventes de cette intégrale, les dirigeants de Columbia iront même jusqu'à engager un acteur de théâtre, Keb' Mo', qui ressemble physiquement à Robert Johnson, afin de le lancer comme bluesman traditionnel ! Enfin, les droits d'auteur des millions d'exemplaires de disques vendus amènent une féroce compétition judiciaire entre d'innombrables descendants supposés du bluesman qui était mort à vingt-sept ans sans enfant connu !

Tout ce fatras extramusical, pour irritant qu'il soit, ne doit pas masquer l'exceptionnel talent de Robert Johnson, le bluesman. Car son œuvre enregistrée possède des qualités exceptionnelles qui le situent au sommet du Delta blues : un sens du rythme et de la mesure, à la fois dans son chant et dans son jeu de guitare, empli de nombreux silences terriblement éloquents, l'utilisation systématique des basses marchantes qui deviendront le soubassement du Chicago blues des années à venir. Ses compositions, bien que pour la plupart fondées sur des blues antérieurs, possèdent une sorte d'énergie créatrice, de vitalité foisonnante, de force du trait et de la métaphore

souvent bouleversantes. En cela, il est vraiment le grand modernisateur du Delta blues.

Le coffret *Robert Johnson. The Complete Recordings* (Columbia) présente l'intégrale, avec toutes les prises de chaque morceau, de cette œuvre fondamentale. *Robert Johnson. The Blues. San Antonio - Dallas, 1936-1937* (Frémeaux & Associés FA 251) comporte tous les titres enregistrés par Robert Johnson, accompagnés d'un important livret en français.

Gérard HERZHAFT

Terraplane blues (Robert Johnson-1936)

Pendant longtemps, les détails de la vie du maître du blues du Delta, Robert Johnson (1911-1938), sont restés imprécis. On sait maintenant que, dès son plus jeune âge, le créateur du célèbre *Sweet Home Chicago*, dont la paternité lui a cependant été contestée, travaille la terre et que ses premiers instruments sont la guimbarde et l'harmonica. Malgré les interdictions de son beau-père, sa passion pour la musique l'entraîne à aller écouter en cachette dans les tripots de campagne du sud des États-Unis des bluesmen comme Willie Brown, un voisin, Charley Patton, une des étoiles du blues rural, et, surtout, Son House, son futur mentor. Adulte, il devient musicien itinérant et suscite l'admiration de ses pairs grâce à son jeu de guitare et à sa mémoire musicale exceptionnelle. Une légende, également alimentée par le caractère superstitieux de certains de ses textes, commence alors à circuler : Robert Johnson aurait pactisé avec le diable ! En fait, ses paroles reflètent surtout sa vie précaire de marginal déraciné, tentant de survivre dans le milieu hostile des villes américaines, au gré de ses rencontres avec des femmes qui souvent l'entretiennent.

Dans cette chanson, les lignes aérodynamiques de la célèbre automobile Terraplane, produite à Detroit, sont métaphoriquement associées aux formes d'une femme au comportement malicieux. On voit aujourd'hui dans cette assimilation du corps féminin à un instrument de plaisir sexuel la marque d'une certaine misogynie. Celle-ci doit cependant être tempérée par le propos beaucoup plus respectueux d'un autre morceau enregistré le même jour, *When you*

Got a Good Friend. La liste des artistes ayant repris *Terraplane Blues* est longue. Citons Big Joe Williams, Captain Beefheart, Canned Heat, Howlin'Wolf, Robert Lockwood Jr., Roy Rogers, John Lee Hooker ou encore le compère de Johnson, Johnny Shines.

Avec Muddy Waters, Robert Johnson anticipe la naissance du rock and roll, comme en témoigne le style de ce blues du Delta, qui sera vendu à près de 5 000 exemplaires dans le circuit des race records. On y retrouve l'impressionnante diversité d'une technique guitaristique qui sert habilement la voix. Il s'agit en fait d'une véritable démonstration : rubato expressif, manipulation de carrure à des fins dramatiques, rupture mélodique du jeu note à note, brusque changement de registre dans la voix avec des aigus déchirants mais précis... On imagine les doigts fins et longs de Robert Johnson courants sur le manche de son instrument parfaitement accordé pour jouer ses fameuses basses marchantes (walking bass).

C'est cette adaptation à la guitare du style pianistique boogie-woogie qui suscitera plus tard la vocation de Keith Richards (les Rolling Stones reprendront *Love in Vain*, une autre composition de Robert Johnson). Cette veine sera poursuivie par des artistes comme Eric Clapton ou même les Red Hot Chili Peppers.

Eugène LLEDO

JOHNSON TOMMY (1896 environ-1956)

Avec Charlie Patton, Tommy Johnson peut être considéré comme le principal fondateur du Delta blues. Il sait, comme nul autre, porter ce genre difficile à des sommets de poésie et de perfection : intensité dramatique, chant qui utilise le falsetto, textes aux allégories marquantes, jeu de guitare aux basses syncopées. Il n'a que très peu enregistré : quatorze titres seulement, mais presque autant de chefs-d'œuvre. Beaucoup sont devenus des standards du blues : *Big Road Blues*, *Maggie Campbell Blues*, *Big Fat Mama Blues*, *Cool Drink of Water Blues*, *Slidin' Delta* et *Canned Heat Blues* (ce dernier titre donnera son nom à un des plus célèbres groupes américains de rock). L'influence de Tommy Johnson sur ses pairs est énorme : on retrouve ses textes, son jeu de guitare et sa manière de chanter chez Muddy Waters, Howlin' Wolf, Floyd Jones...

Tommy Johnson, né à Terry, dans le Mississippi, a passé la plus grande partie de sa vie autour de la petite bourgade de Crystal Springs ainsi que de Jackson, la capitale du Mississippi, où il influence grandement les musiciens de cette ville. En 1928, il a l'occasion d'enregistrer une mémorable séance, ce qui lui permet de mener un moment une vie de vedette du disque, figurant même dans les magazines « people » pour les Noirs de l'époque. Mais Johnson est le type même du bluesman qui dépense sans compter, abuse de tout ce qu'il aime, notamment de l'alcool. Alors qu'il aurait pu continuer une longue carrière de bluesman sur scène et sur disque, son ivrognerie dissuade les compagnies de continuer à l'enregistrer

et il séjourne souvent en prison. Malgré tout, il continue d'impressionner tous ceux qui l'approchent. Il animait un orchestre électrique à la façon du Chicago blues quand il meurt d'une crise d'éthylisme à Crystal Springs, le 1^{er} novembre 1956. Ultime consécration : sa personnalité charismatique est évoquée dans le célèbre film *O Brother, Where Art Thou ?* des frères Coen (2000).

Gérard HERZHAF

LOMAX ALAN (1915-2002)

Alan Lomax est le fils de John Avery Lomax (1867-1948), un des principaux créateurs du mouvement folkloriste américain et un des tout premiers à avoir pris la peine de recueillir de nombreux thèmes folkloriques qui, sans lui, auraient disparu.

Alan Lomax naît à Austin (Texas) le 13 janvier 1915. Il commence très jeune à suivre son père et à travailler avec lui. Il est avec John lorsque celui-ci découvre Lead Belly en 1932 ; il tentera d'ailleurs de transformer cette « découverte » en une entreprise financière rentable, s'arrogeant même la moitié des royalties des thèmes enregistrés par Lead Belly, notamment le succès du hit-parade *Goodnight Irene*. En 1934, Alan Lomax s'installe à Washington et devient consultant des Archive of American Folk Song, un des départements de la bibliothèque du Congrès auquel John Lomax a cédé ses collections de terrain. C'est dans cette fonction que Alan, toujours en compagnie de son père John et de l'ethnomusicologue noir John Work, véritable cheville ouvrière des expéditions dans le Mississippi, enregistrera encore d'innombrables musiciens sur le terrain, parmi lesquels Son House, Blind Willie McTell, David « Honeyboy » Edwards, Bukka White et bien sûr Muddy Waters.

Alan Lomax, qui ne dissocie jamais son travail d'ethnomusicologue de buts commerciaux, anime une émission hebdomadaire de radio sur C.B.S., tente une carrière personnelle de chanteur-guitariste – un de ses albums de chansons de cow-boys sera même édité en France par la firme Le Chant du Monde –,

« redécouvrir » Woody Guthrie, qu'il va manager quelque temps, co-écrit avec son père plusieurs ouvrages sur le folklore américain, dont le classique *Folk Songs USA* (1946), certainement le recueil de chansons annotées le plus utilisé par les folksingers du monde entier désireux de se forger un répertoire.

En 1946, Alan quitte la bibliothèque du Congrès pour un poste infiniment mieux rémunéré chez la firme Decca. Mais son goût pour les expéditions de terrain ne le quitte pas et, financé par la fondation Guggenheim, il ne va jamais cesser de parcourir le monde, son magnétophone Magnacord sous le bras, pour découvrir et enregistrer tous les genres de musiques et de chansons folkloriques. La plus célèbre de ces expéditions est celle de 1959-1960 dans le Sud-Est et le Mississippi, qui lui permet de découvrir notamment Mississippi Fred McDowell et d'enregistrer dans de remarquables conditions techniques des heures de musique folk empreintes d'émotion. Ces enregistrements vont d'abord en partie paraître chez la firme Atlantic ; ils seront réédités par Rounder dans la série *Southern Journey*. Mais ce voyage-phare ne doit pas faire oublier les autres expéditions d'Alan Lomax, notamment celles qui sont effectuées dans les années 1950 en Europe : à la recherche des racines celtiques des musiques folk américaines, il recueille des dizaines d'heures d'interprétations et d'entretiens, depuis le nord de l'Écosse jusqu'à la Galice espagnole.

À partir de 1963, Alan Lomax va surtout se consacrer à son projet baptisé *Cantometrics* et qui deviendra plus tard *The Global Jukebox*, dans lequel il tente une étude comparative de toutes les musiques folk du monde afin de mettre en lumière les routes, parfois étonnantes, qu'ont prises sonorités, mythes et thèmes au hasard des déplacements de population, cela bien avant l'ère historique. Il sera un des tout premiers à mettre en évidence les liens

qui existent entre certaines traditions asiatiques et les musiques américaines, via les migrations qui ont traversé le détroit de Béring. Parmi ses ouvrages, la copieuse relation de ses voyages sudistes, *The Land Where the Blues Began* (Pantheon Books, New York, 1993), est une lecture nécessaire. Alan Lomax meurt à Sarasota, en Floride, le 19 juillet 2002.

Gérard HERZHAF

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

John Avery Lomax naît le 23 septembre 1867 à Goodman (Mississippi), dans une famille de fermiers très pauvres. Élevé au Texas, il est exposé dès l'enfance aux musiques rurales profanes et religieuses ainsi qu'aux riches traditions orales locales, notamment les récits des cow-boys. Il surmonte par sa ténacité les difficultés financières et réussit de brillantes études de littérature qui le mènent à l'université Harvard, où il enseignera un temps. Mais il préfère retourner parcourir le Texas et, de feux de camps en saloons, recueille et annoté chansons – paroles et mélodies – et histoires de la Frontière, qu'il publie en 1910 sous le titre *Cowboy Songs And Other Frontier Ballads*. C'est essentiellement grâce à John Lomax que nous disposons aujourd'hui d'un énorme corpus de chansons de l'Ouest qui sont devenues célèbres dans le monde entier à travers le disque et les westerns : *Get Along Little Doggies*, *Home On The Range*, *Little Joe The Wrangler*...

Fort du succès de son ouvrage, Lomax persuade l'éditeur Macmillan de financer de nouvelles expéditions sur le terrain qui lui permettraient d'accomplir un travail similaire dans les autres régions des États-Unis. Les progrès de l'enregistrement sonore aidant, Lomax va bientôt se déplacer avec un camion aménagé en petit studio d'enregistrement grâce à l'aide financière de la bibliothèque du Congrès. Rapidement convaincu que le folklore américain n'est plus alors que sudiste, John Lomax passe au peigne fin les États du Sud, concentrant ses efforts sur les lieux les plus isolés (pénitenciers, chantiers de forestiers, villages reculés), où la

tradition a survécu sans subir trop d'influences extérieures, notamment celles de la radio et du disque, qui se répandent alors très vite. Le travail apparaît bientôt si gigantesque et si urgent que John Lomax s'adjoint l'aide de nombreux autres folkloristes, souvent locaux (comme l'universitaire noir John Work), qui le conduisent vers les artistes traditionnels les plus réputés. Le jeune Alan Lomax (1915-2002) commence aussi à accompagner son père John, ajoutant des préoccupations mercantiles à ce qui était de prime abord une entreprise aussi matériellement désintéressée que ruineuse pour la famille.

Quoi qu'il en soit, le travail de collecte de John Lomax dans les années 1928-1943 est considérable : plus de 10 000 enregistrements déposés à la bibliothèque du Congrès ; 30 000 pages de notes et de transcriptions ; la découverte ou la redécouverte de magnifiques interprètes des musiques sudistes (blues, *old time music*, gospel, *tex-mex*, ballades et chansons de cow-boys...), dont certains deviendront célèbres, comme Lead Belly ou Muddy Waters ; la mise en forme de la plupart des grands thèmes du folklore américain, comme *John Henry* ou *Rock Island Line*, qui seront ainsi popularisés. John Lomax publie avec son fils Alan deux livres – *American Ballads And Folk Songs*, (1934) et *Our Singing Country* (1941) – qui vont s'imposer très vite comme des ouvrages fondamentaux pour les ethnomusicologues autant que pour les interprètes. Ces ouvrages sont à l'origine du mouvement de renaissance folk des années 1950 et 1960, qui culminera avec Bob Dylan ou Joan Baez.

Lorsqu'il meurt d'une hémorragie cérébrale le 26 janvier 1948, à Greenville (Mississippi), John Lomax apparaît comme le véritable initiateur du mouvement folk américain. Son œuvre sera amplifiée et continuée par de nombreux émules et disciples, au premier rang desquels son fils Alan.

Gérard HERZHAFT

McDOWELL « MISSISSIPPI » FRED (1904-1972)

Bien qu'il apparaisse aujourd'hui comme un des très grands noms du Delta blues, avec son chant tendu et passionné dérivé des *field hollers* et sa guitare au bottleneck incisif, « Mississippi » Fred McDowell (né à Rossville, dans le Tennessee, le 12 janvier 1904) n'a été découvert que tardivement, en 1959, par l'ethnomusicologue Alan Lomax. Fred devient aussitôt un favori des festivals et des campus universitaires : Newport, l'American Folk Blues Festival 1965, plusieurs tournées en Europe... Il enregistre abondamment, notamment pour Testament, Arhoolie et Capitol. Si tous les albums de McDowell sont bons, bien qu'il ait tendance à toujours réinterpréter le même répertoire, deux constituent des chefs-d'œuvre : *Mississippi Delta Blues* (Arhoolie, 1964-1965), dans lequel il est seul à la guitare, et *I Do not Play no Rock 'n' Roll* (Capitol, 1969), selon la formule qu'il emploie au début de chacun de ses concerts. Dans ce dernier album, McDowell est entouré d'un orchestre électrique qui souligne à la perfection son blues puissant. Il faut aussi retenir une séance en compagnie de l'harmoniciste très rythmique Johnny Woods, *Mama Says I'm Crazy* (Fat Possum), qui capture l'atmosphère brute et rude d'un *juke joint* (café bon marché où se joue de la musique) du Delta.

Malgré cette gloire internationale, McDowell reste largement ignoré dans le Mississippi et doit travailler un petit lopin de terre comme métayer pour subsister. Mais ses prestations en Europe ont attiré l'attention et l'admiration de nombreux musiciens du rock britannique. Les Rolling Stones reprennent *You Got to Move* (sous

le titre *You Gotta Move*), un thème en fait traditionnel, dans leur album *Sticky Fingers* (1971) et l'attribuent à McDowell. C'est pour lui un immense sujet de fierté et l'occasion de se retrouver soudain doté d'un bon pécule grâce aux royalties qu'il percevait. Il peut ainsi s'acheter enfin la station-service de ses rêves sur la Highway 61, la route qui traverse le Delta et à propos de laquelle il a composé un de ses meilleurs titres.

Hélas ! McDowell est déjà atteint d'un cancer et il meurt quelques mois plus tard, le 3 janvier 1972, à Memphis (Tennessee).

Gérard HERZHAFT

MEMPHIS MINNIE (1894, 1896, 1897 ou 1900-1973)

Avec une carrière de musicienne professionnelle qui dure plus de cinquante ans, Lizzie Douglas (née un 3 juin, en 1894, 1896, 1897 ou 1900, à Algiers, en Louisiane), dite Memphis Minnie – d’après la petite souris de Walt Disney – demeure comme l’une des plus importantes artistes de l’histoire du blues. Avec Joe McCoy, son premier mari, lui-même un remarquable bluesman dont la carrière sera tout aussi riche, Memphis Minnie a porté à la perfection les duos de guitare typiques du Memphis blues. Parallèlement, elle a aussi enregistré en soliste certains des plus grands chefs-d’œuvre du country blues. Enfin, à Chicago dès le début des années 1930, Memphis Minnie ne tarde pas à s’imposer comme la reine du Chicago blues, autant par sa musique, savoureuse et rythmée, que par sa détermination, n’hésitant pas à manier le couteau avec autant de dextérité que la guitare. Accompagnée par un pianiste (en général Black Bob, au style sophistiqué) ainsi que par un contrebassiste, Memphis Minnie va connaître un succès encore plus massif avec des compositions toujours aussi élaborées et pleines d’humour mais à l’exécution plus sophistiquée et qui traitent de plus en plus d’événements marquants pour la communauté noire.

Loin de se satisfaire d’une formule commercialement gagnante mais qui s’enfonce, disque après disque, dans une routine évidente, Memphis Minnie va, en 1938, retrouver le parfum terrien de ses premiers disques en leur ajoutant la vigilance subtile de son second mari, Little Son Joe (de son véritable nom Ernest Lawlars), lui-même un remarquable guitariste et chanteur qui gravera de très

belles faces sous son propre nom. Amplifiées puis électriques, leurs guitares tissent une trame intense, vibrante et pleine d'atmosphère, soulignée encore par une section rythmique impeccable. Leur musique amorce en fait le Chicago blues électrique de l'après-guerre. Leur influence sera particulièrement forte sur de grands créateurs des années 1950 comme Jimmy Rogers, Muddy Waters ou même John Lee Hooker.

À ses premières compositions devenues célèbres (*Bumble Bee*, *Red Rooster*, *Black Rat...*), Memphis Minnie en ajoute de nouvelles, encore davantage emplies de swing, d'humour et de passion, comme *Nothing in Rambling*, *Ma Rainey*, *This Is your Last Chance* ou *Looking the World Over*. Memphis Minnie est une des rares stars du blues d'avant guerre à continuer de jouer et d'enregistrer après 1945 pour les nouveaux labels comme Chess et en compagnie des nouveaux talents du Chicago blues tels Sunnyland Slim ou Little Walter. Mais son état de santé se détériore peu à peu et, après la mort de Little Son Joe, en 1961, Memphis Minnie va vivre chichement dans une maison de retraite de Memphis, où elle meurt le 6 août 1973. Elle n'aura jamais perçu les royalties de ses compositions, dont certaines reprises (*Can I Do it for you ?* par Donovan sous le titre *Hey Gip ; What's the Matter With the Mill ?*) auraient pu lui permettre de connaître une véritable aisance financière.

Le coffret de deux CD *Memphis Minnie : The Blues*. « *The Queen of the Blues* » 1929-1941 (Frémeaux & Associés) présente une sélection du meilleur de son œuvre, dont l'intégrale a aussi été éditée par le label Document.

Gérard HERZHAFT

PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)

Généralement considéré comme le fondateur du Delta blues, Charlie Patton est en tout cas l'un des premiers bluesmen à s'être imposé hors de cette région du Mississippi. Son abondante œuvre enregistrée prouve son succès et tous ceux qui l'ont vu ou côtoyé ont été fortement marqués par la force de sa musique et par son charisme. Il a exercé une influence considérable sur la plupart des grands musiciens du Delta, autant avant la Seconde Guerre mondiale – Bukka White, Robert Leroy Johnson, Big Joe Williams, Son House... – que sur ceux qui ont émigré à Chicago ou à Detroit dans les années 1940 et qui y ont transposé sur un mode électrique et orchestral le style, la manière et même le répertoire de Charlie Patton : Howlin' Wolf, Muddy Waters, Willie Dixon, John Lee Hooker...

Rappelons les caractéristiques du Delta blues, cette forme de musique surgie d'une étroite bande de terre située au sud de Memphis, entre le fleuve Mississippi et la rivière Yazoo et figurant peu ou prou la lettre delta. À l'instar de Charlie Patton, le chanteur de Delta blues est totalement impliqué dans sa musique, qu'il crée à mesure que progresse le morceau : ces bluesmen ont souvent affirmé qu'ils ne composaient pas mais qu'ils « ramassaient des versets flottant dans l'atmosphère ». Le chant est tendu et véhément, les versets emplis de métaphores s'imbriquent les uns dans les autres sans logique apparente mais en tissant une trame poétique hautement évocatrice. Le jeu de guitare, avant tout rythmique, semble simple mais se révèle, à l'étude, très imaginatif et parfois

d'une réelle complexité, notamment dans l'harmonisation des figures avec le chant. Le *bottleneck* ou le *slide* sont très souvent utilisés, de même qu'une grande variété d'accords ouverts, même si, avec le disque, certains (*sol* et *ré* ouverts) ont fini par s'imposer comme des normes. Par-dessus tout peut-être, le Delta blues se caractérise par des basses puissantes et un rythme lancinant et syncopé qui finissent par produire une mélopée plus qu'une mélodie.

Malgré les efforts de ses exégètes (dont le plus important a été le guitariste et ethnomusicologue John Fahey), on ne connaît guère la vie de Patton. Il serait né près de Bolton (Mississippi), peut-être en avril 1881, peut-être en 1891. On sait qu'il devint musicien itinérant afin d'échapper au travail dans les plantations. Il acquiert la renommée par son rythme hypnotique, son chant passionné et vibrant, des compositions décrivant la vie quotidienne de ses contemporains – comme le célèbre *High Water Everywhere* sur les crues du Mississippi, *Screamin' and Hollerin' the Blues*, *A Spoonful Blues*, *Tom Rushen Blues* ou *Pony Blues* – et, surtout, pour son jeu de scène extraverti. Découvert par le commerçant et producteur H. C. Speir, Patton va à Chicago et enregistre en cinq ans pour les labels Paramount et Vocalion, entre 1929 et 1934, plus de 70 titres qui constituent l'un des apports les plus solides du premier Delta blues, constamment repris et adapté depuis lors. Alcoolique et cocaïnomane, ayant constamment maille à partir avec la police et la justice du Mississippi, Patton meurt, d'une crise cardiaque semble-t-il, à Indianola (Mississippi), le 28 avril 1934.

Son œuvre puissante, sensuelle, évocatrice, ainsi que l'atmosphère de mystère qui a entouré la vie du personnage n'ont cessé de fasciner musiciens, chercheurs et amateurs, au point que ses compositions continuent d'être étudiées musicalement et

textuellement et que sa discographie complète a été rééditée de nombreuses fois. Parmi ces rééditions, *Charley Patton. Complete Recordings, 1929-1934* (JSP Records 7702), qui regroupe en cinq CD tout l'œuvre enregistré de Patton, est celle qui possède la meilleure qualité sonore.

Gérard HERZHAFT

RAINEY MA (1886-1939)

La chanteuse américaine, Ma Rainey, surnommée la « Mère du blues », est reconnue comme la première grande chanteuse noire professionnelle de blues.

Gertrude Malissa Nix Pridgett est née le 26 avril 1886, à Columbus, en Georgie. Elle se produit pour la première fois en public vers l'âge de quatorze ans dans un concours de jeunes talents « Bunch of Blackberries », qui se déroule au Springer Opera House dans sa ville natale. On ne sait pas grand-chose de plus de sa jeunesse. En février 1904, elle épouse William Rainey, interprète de variétés surnommé Pa Rainey ; pendant plusieurs années, ils font des tournées de chant et de danse avec des groupes de musiciens noirs. En 1902, dans une petite ville du Missouri, elle entend pour la première fois le genre de musique qui va devenir le blues.

Une fois connue, Ma Rainey commence à chanter du blues et contribue beaucoup à faire évoluer ce style et à le rendre populaire. Dans ses voyages, elle se produit avec des groupes de jazz et des orchestres improvisés dans tout le Sud. Avec le Cirque de Tolliver et la troupe Musical Extravaganza, elle exerce une influence directe sur la jeune Bessie Smith. Sa voix profonde de contralto, parfois à la limite de la rudesse, est un instrument puissant pour traduire le pathétique de ses chansons qui évoque avec simplicité la vie et les émotions de tous les jours.

En 1923, Ma Rainey fait ses premiers enregistrements phonographiques pour la maison Paramount. En cinq ans, elle

enregistre quatre-vingt-douze chansons – notamment *See See Rider*, *Prove It on Me*, *Blues Oh Blues*, *Sleep Talking*, *Oh Papa Blues*, *Trust No Man*, *Slave to The Blues*, *New Boweavil Blues* et *Slow Driving Moan* – cette dernière devenant le seul enregistrement permanent de l'une des artistes de musique populaire les plus influentes de son temps. Elle continue à chanter en public au cours des années 1930 et meurt le 22 décembre 1939, à Rome, en Georgie.

E.U.

Pierre BRETON

WHITE JOSH (1915-1969)

Josh White est avec Blind Blake un des grands fondateurs du blues de la côte est, ou Piedmont blues. Son jeu de guitare, qui mêle avec bonheur l'influence évidente de Lonnie Johnson avec le *fingerpicking* de sa Caroline natale, est remarquable, caractérisé par un son cristallin et un splendide vibrato. Certaines de ses pièces – *Jesus Gonna Make up my Dying Bed*, *Little Brother Blues*, *Jet Black Woman*... – comptent parmi les chefs-d'œuvre de la musique populaire américaine. Devenu un des hérauts du courant folk new-yorkais et progressiste, il a considérablement influencé les folksingers des années 1950 et 1960, Pete Seeger, Woody Guthrie et Bob Dylan inclus.

Joshua White naît à Greenville, en Caroline du Sud, peut-être le 11 février 1915, dans une famille très pauvre et très chrétienne. À l'âge de huit ans, ses parents le confient à un prédicateur itinérant et aveugle dont il doit guider les pas. Josh s'occupe du gîte et du couvert de son employeur, lui fait la lecture de la Bible et d'autres publications, choisit au mieux l'endroit où le guitariste va se mettre à chanter et jouer ses sermons. Avant que le spectacle ne commence, Josh rameute les badauds, chante et joue du tambourin. À l'adolescence, Josh possède ainsi toutes les ficelles du show-business ; il a aussi pris conscience de la vie réelle des Noirs dans le Sud : racisme, mépris, lynchages, Ku Klux Klan. Cela forge chez lui une conviction politique qui guidera toute sa vie. Au mois d'octobre 1928, à peine âgé de treize ans, Josh est jugé assez bon guitariste pour enregistrer, débutant ainsi une carrière qui se prolongera sans interruption jusque en 1964. Le public noir lui fait un petit triomphe

À la fin de sa vie, gravement handicapé par un diabète invalidant, Big Joe – qui a réussi à récupérer ses droits d’auteur sur ses compositions comme *Baby Please Don’t Go* grâce aux avocats de Bob Dylan – finit par acheter une maison mobile sur un petit lopin de terre de Crawford. C’est là qu’il vit ses dernières années, savourant la renommée internationale qui a fait de l’aîné d’une famille de métayers misérables un citoyen spécial de son Mississippi natal. Big Joe Williams meurt à Macon (Mississippi) le 17 décembre 1982.

Big Joe Williams : Baby Please Don’t Go (Frémeaux & Associés FA 270) présente en deux CD une sélection de ses meilleurs titres de sa première période (1935-1951). *Big Joe Williams : Shake Your Boogie* (Arhoolie CD 315) réunit en un CD deux des albums les plus remarquables de Big Joe enregistrés dans les années 1960, *Tough Times* et *Thinking of What They Did to Me*.

Gérard HERZHAF

Votre avis nous intéresse !

Laissez un commentaire sur le site de votre librairie en ligne et partagez vos coups de cœur sur les réseaux sociaux !

Table des matières

La naissance du blues

BLUES

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

CARR leroy (1905-1935)

ESTES sleepy john (1899 ou 1904-1977)

FULLER blind boy (1907-1941)

HANDY w.c. (1873-1958)

HOUSE son (1892 ou 1895 ou 1902-1988)

HURT mississippi john (1892 ou 1893 ou 1894-1966)

JAMES skip (1902-1969)

JEFFERSON blind lemon (1893-1929)

JOHNSON blind willie (1902 env.-env. 1949)

JOHNSON robert leroy (1911-1938)

Terraplane blues (Robert Johnson-1936)

JOHNSON tommy (1896 environ-1956)

LOMAX alan (1915-2002)

LOMAX john avery (1867-1948)

McDOWELL « mississippi » fred (1904-1972)

MEMPHIS MINNIE (1894, 1896, 1897 ou 1900-1973)

PATTON charlie ou charley (1881 ou 1891-1934)

RAINEY ma (1886-1939)

SMITH elizabeth dite bessie (1894 ou 1895-1937)

Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)

WHITE josh (1915-1969)

WILLIAMS big joe (1899 ou 1903-1982)

Table des auteurs

Pierre BRETON

musicographe

E.U.

services rédactionnels de l'Encyclopædia Universalis

Alain GERBER

docteur en psychologie, membre du Collège de pataphysique et de l'Académie du jazz, romancier

Gérard HERZHAFT

écrivain

Francis HOFSTEIN

psychanalyste, critique de jazz, écrivain

Eugène LLEDO

compositeur, auteur, musicologue et designer sonore

Index

Comment utiliser l'index

L'index permet d'effectuer une recherche précise dans l'ensemble des articles de l'ouvrage et d'y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l'entrée est précédée d'une puce, cela signifie qu'il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l'endroit pertinent de l'article.

A

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

AFRIQUE NOIRE MUSIQUES D'
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

AFRO-AMÉRICAIN CULTURE
BLUES
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

B

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

BLACKWELL SCRAPPER (1903-1962)

CARR LEROY (1905-1935)

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

• BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

BLUES

• BLUES

Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)

Terraplane blues (Robert Johnson-1936)

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

CARR LEROY (1905-1935)

ESTES SLEEPY JOHN (1899 ou 1904-1977)

FULLER BLIND BOY (1907-1941)

HANDY W.C. (1873-1958)

HOUSE SON (1892 ou 1895 ou 1902-1988)

HURT MISSISSIPPI JOHN (1892 ou 1893 ou 1894-1966)

JAMES SKIP (1902-1969)

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

JOHNSON TOMMY (1896 environ-1956)

MEMPHIS MINNIE (1894, 1896, 1897 ou 1900-1973)

McDOWELL « MISSISSIPPI » FRED (1904-1972)

PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)

RAINEY MA (1886-1939)

SMITH ELIZABETH dite BESSIE (1894 ou 1895-1937)

WHITE JOSH (1915-1969)

WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

BOOGIE-WOOGIE

Terraplane blues (Robert Johnson-1936)

BLUES

BROONZY WILLIAM LEE CONLEY BROONZY dit BIG BILL (1893 ou 1898-1958)

Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)

BLUES

D

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

DELTA BLUES

BLUES

HOUSE SON (1892 ou 1895 ou 1902-1988)

JAMES SKIP (1902-1969)

JOHNSON TOMMY (1896 environ-1956)

McDOWELL « MISSISSIPPI » FRED (1904-1972)

PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)

H

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)

- HANDY w.c. (1873-1958)

HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)

- HOUSE SON (1892 ou 1895 ou 1902-1988)

HUNTER ALBERTA (1897-1984)

Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)

HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)

- HURT MISSISSIPPI JOHN (1892 ou 1893 ou 1894-1966)

J

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

JAMES SKIP (1902-1969)

- JAMES SKIP (1902-1969)

JAZZ

BLUES

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

- JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1950)

- JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

- JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)
Terraplane blues (Robert Johnson-1936)

JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

- JOHNSON TOMMY (1896 environ-1956)

K

• A B C D E F G H J K L M N O P R S W •

KING RILEY BEN **KING** dit B. B. (1925-2015)
BLUES

L

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

LEAD BELLY, HUDDIE WILLIAM LEDBETTER dit (1889-1949)

LOMAX ALAN (1915-2002)

LOMAX ALAN (1915-2002)

• LOMAX ALAN (1915-2002)

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

• LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

LOMAX ALAN (1915-2002)

M

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)

- McDOWELL « MISSISSIPPI » FRED (1904-1972)

MEMPHIS, *Tennessee*

BLUES

MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)

- MEMPHIS MINNIE (1894, 1896, 1897 ou 1900-1973)

MUSICALES TRADITIONS

BLUES

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

MUSICOLOGIE

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES

- MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES : LES ORIGINES

Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)

RAINEY MA (1886-1939)

R

• A B C D E F G H J K L M N O P R S W •

RAINEY MA (1886-1939)

• RAINEY MA (1886-1939)

RHYTHM AND BLUES
BLUES

S

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

SMITH ELIZABETH dite BESSIE (1894 ou 1895-1937)

- Down Hearted Blues (Bessie Smith-1923)
- SMITH ELIZABETH dite BESSIE (1894 ou 1895-1937)
BLUES

W

• A B C D E F G H J K L M N O P
R S W •

WHITE JOSH (1915-1969)

• WHITE JOSH (1915-1969)

WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

• WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

